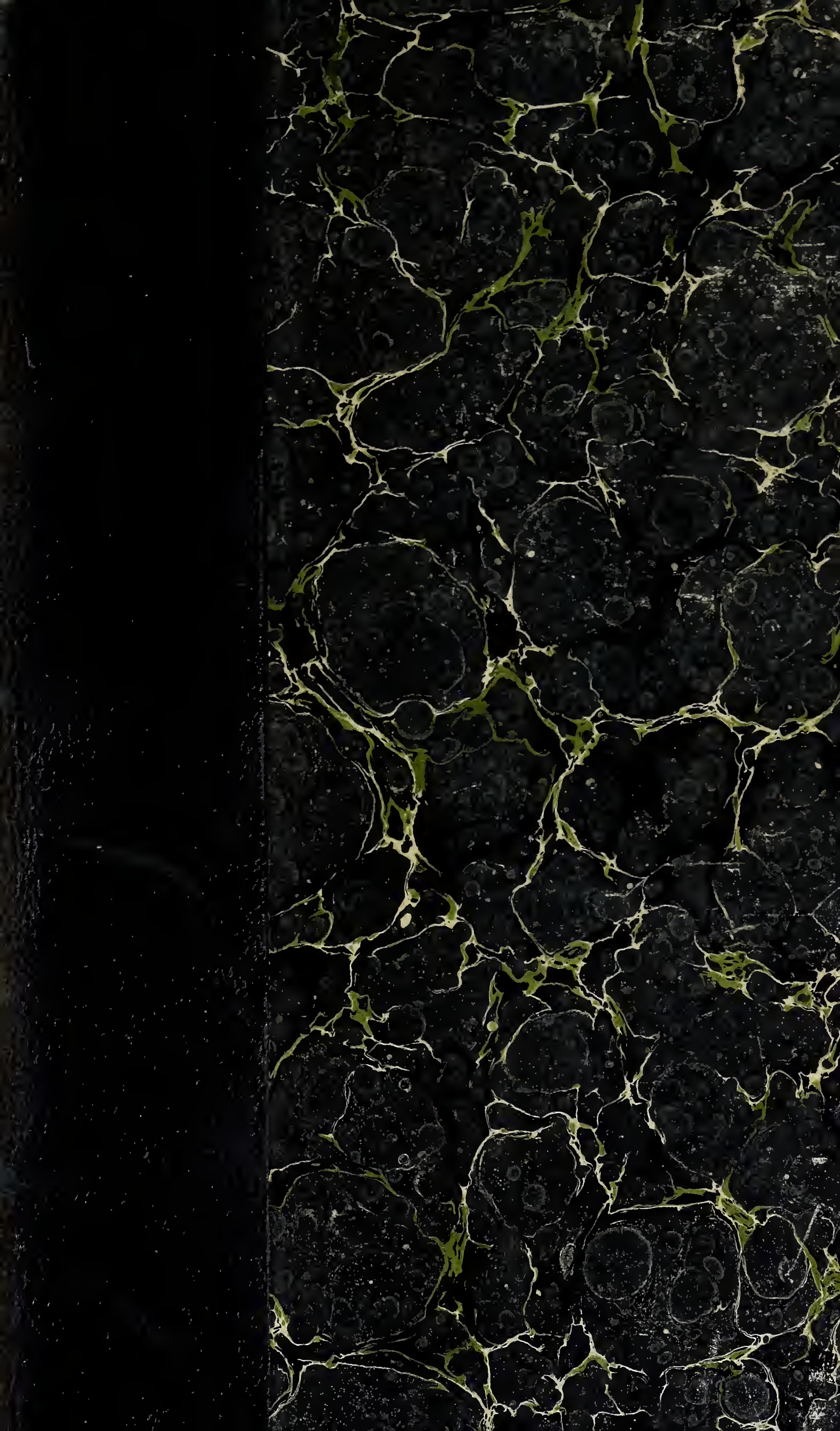
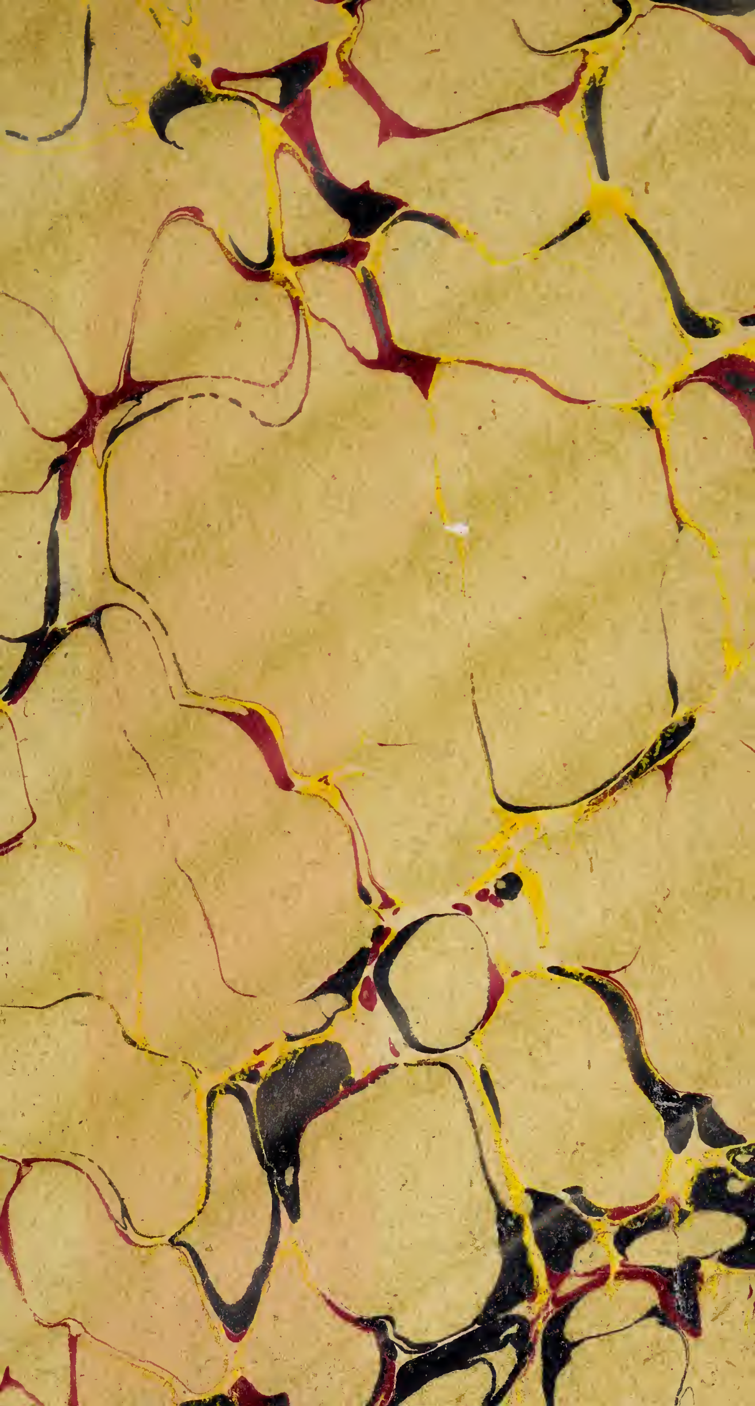






PÉLADAN

LES IDÉES ET LES FORMES

Rapport au Public sur LES BEAUX-ARTS



PARIS
BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE D'ÉDITION
E. SANSOT et Cie
7, Rue de l'Éperon, 7

MCMVIII

Rapport au Public

sur

LES BEAUX-ARTS

DU MÊME AUTEUR

Les Idées et les Formes

LA TERRE DU SPHINX (Egypte), 1900.
LA TERRE DU CHRIST (Palestine), 1901.
LA DERNIÈRE LEÇON DE LÉONARD DE VINCI, 1904.
ORIGINE ET ESTHÉTIQUE DE LA TRAGÉDIE, 1905.
LA CLÉ DE RABELAIS (secret des corporations), 1905.
DE PARSIFAL A DON QUICHOTTE (secret des troubadours), 1906.
INTRODUCTION A L'ESTHÉTIQUE, 1906.
DE LA SENSATION D'ART.

La Décadence latine (Ethopée)

I. LE VICE SUPRÊME (1884).
II. CURIEUSE (1885).
III. L'INITIATION SENTIMENTALE (1886).
IV. A CŒUR PERDU (1887).
V. ISTAR (1888).
VI. LA VICTOIRE DU MARI (1889).
VII. CŒUR EN PEINE (1890).
VIII. L'ANDROGYNE (1891).
IX. LA GYNANDRE (1892).
X. LE PANTHÉE (1893).
XI. TYPHONIA (1894).
XII. LE DERNIER BOURBON (1895).
XIII. FINIS LATINORUM (1898).
XIV. LA VERTU SUPRÊME (1900).
XV. « PEREAT ! » (1901).
XVI. MODESTIE ET VANITÉ (1902).
XVII. PÉRÉGRINE ET PÉRÉGRIN (1904).
VIII. LA LICORNE (1905).
XIX. LE NIMBE NOIR (1896).
XX. POMONE (en préparation).

Les drames de la conscience (Plon).

LA RONDACHE.
LA THÉRIAQUE (en préparation) 1906.

Amphithéâtre des sciences mortes

I. COMMENT ON DEVIENT MAGE (éthique), in-8°, 1891.
II. COMMENT ON DEVIENT FÉE (érotique), in-8°, 1892
III. COMMENT ON DEVIENT ARTISTE (esthétique) in-8°, 1894.
IV. LE LIVRE DU SCEPTRE (politique), in-8°, 1895.
V. L'OCCULTE CATHOLIQUE (mystique), in-8° 1898.
VI. TRAITÉ DES ANTINOMIES (métaphysique), in-8°, 1901.
VII. LA SCIENCE DE L'AMOUR (en préparation).

PÉLADAN

LES IDÉES ET LES FORMES

Rapport au Public
sur
LES BEAUX-ARTS



PARIS
BIBLIOTHÉQUE INTERNATIONALE D'ÉDITION
E. SANSOT et Cie
7, Rue de l'Éperon, 7

MCMVIII

DU MÊME AUTEUR

La Décadence esthétique

(*Les XXV ouvrages antérieurs de cette série sont épuisés*).
L'ART OCHLOCRATIQUE, in-8, 1888.
L'ART IDÉALISTE ET MYSTIQUE in-18, 1894.
LE THÉATRE DE WAGNER (les XII opéras, scène par scène), 1895.
LA RÉPONSE A TOLSTOÏ, in-18, 1898.

Réfutation esthétique de Taine. 1905

INTRODUCTION à l'histoire des peintres de toutes les écoles depuis les origines jusqu'à la Renaissance, L'*Orcagna* et l'*Angelico*.
LES XI CHAPITRES MYSTÉRIEUX DU SEPHER BERESCHIT, 1891.
LA SCIENCE, LA RELIGION ET LA CONSCIENCE, 1893.
LE PROCHAIN CONCLAVE (instructions aux cardinaux) 1898.
SUPPLIQUE AU PAPE POUR LE DIVORCE, 1904.

LE FILS DES ÉTOILES, comédie lyrique en 3 actes, le 19 mars 1891, aux soirées de Rose + Croix, et le dimanche, et le lundi de Pâques 1893, au Palais du Champ de Mars.

BABYLONE, tragédie en 4 actes, les 11, 12, 15, 17 et 19 mars 1893, au Palais du Champ-de-Mars ; le 28 mai 1894, au théâtre de l'Ambigu et le 30 mai au théâtre du Parc, à Bruxelles.

ŒDIPE ET LE SPHINX, tragédie en trois actes, le 1er août 1903, au théâtre antique d'Orange, par les artistes de la Comédie Française et de l'Odéon.

SÉMIRAMIS, tragédie en 4 actes, *le 24 juillet 1904, à l'amphithéâtre antique de Nîmes*, par les artistes de la Comédie Française; le 23 juillet 1905, pour l'inauguration du THÉATRE ANTIQUE DE LA NATURE, à Champigny, sous la présidence de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, par les sociétaires de la Comédie-Française.

THÉATRE PUBLIÉ

LE PRINCE DE BYZANCE, 1893, *épuisé*.
LE FILS DES ÉTOILES, 1894, *épuisé*.
BABYLONE, 1895, *épuisé*.
LA PROMÉTHÉIDE, 1896.
ŒDIPE ET LE SPHINX, 1903, *Mercure de France*.
SÉMIRAMIS, 1904, *Mercure de France*.

EN EXPECTATIVE

S. FRANÇOIS D'ASSISE.
CÉSAR BORGIA.
CAGLIOSTRO.

UNE ÉCOLE SANS ENSEIGNEMENT

La tendance actuelle aboutirait fatalement, si on lui laissait ses coudées franches, à la fondation d'une chaire de café-chantant au Conservatoire, d'un cours de japonaiserie, rue Bonaparte, et d'un autre de journalisme au Collège de France.

Cette tendance n'est pas représentée par des nigauds ou des ignares : au contraire, ce sont les raffinés, les érudits, les dilettante, qui font table rase des traditions.

Tout comprendre, tout admettre, tout mêler, proclamer l'égalité de la poule d'Hondeköeter et de la Vénus de Botticelli, de la casserole de Kalf et du plat où Luini couche la tête du précurseur, tel est le résultat de l'éclectisme.

Sans remonter à Gustave Planche, qui fut le porte-paroles de Chenavard, ou à Charles Blanc, un Salon de 1850 mani-

feste à chaque jugement certaines propositions séculaires, quelques principes d'expérience. Aujourd'hui, on dirait que les femmes seules traitent d'esthétique, à ne trouver que des impressions plus ou moins nerveuses et tellement idio-syncrasiques, qu'elles demeurent incompréhensibles au lecteur.

On a demandé la suppression de l'Ecole de Rome et cela se conçoit d'après ce qu'elle nous envoie. On incrimine l'Ecole nationale des Beaux-Arts. Pourquoi? Les jeunes artistes, pour révolutionnaires qu'ils paraissent, ne sont pas si sots que de mépriser les conditions propices de la rue Bonaparte, puisque ailleurs, partout ailleurs, on paye. Ils ne méprisent pas tant la tradition, à en juger par le nombre et le choix des photographies qu'ils achètent et aussi par les admirations qu'ils professent.

On les calomnierait, en les montrant, en contempteurs du Louvre. Un bon catholique peut trouver le prône de son curé assommant; les élèves de l'Etat ne sont pas contents de leurs recteurs! Prêtres et professeurs également paresseux et routiniers ne disent rien qui vaille!

La tradition n'a point d'ennemis dans la jeunesse artistique. Pas un qui ne vé-

nère Léonard et Michel Ange, pas un qui ne se plaigne qu'on ne leur enseigne ni Léonard, ni Michel Ange!

Que les Académies Jullian soient ceci ou cela, qu'importe! Ces entreprises s'avouent aussi étrangères à l'Art, que les boîtes à bachots, à la culture. L'Ecole des Beaux-Arts est nationale et cette épithète implique une responsabilité, d'autant plus grande que les artistes devenus plus innombrables que la postérité de Jacob, ne représentent plus comme autrefois une vocation, mais une profession; les jeunes Français qui ne font pas leur droit font au moins du paysage. L'Etat bornerait-il son rôle à fournir des modèles et des salles chauffées? Il a institué des professeurs. Que professent-ils? Que devraient-ils professer? La première question n'exige que du silence; la seconde seule importe et j'y répondrai.

Quel est le devoir de l'Etat en matière d'art?

On a discuté inutilement. Il est bien clair que l'Etat doit jouer un rôle conservateur, et se montrer « cunctator » en toute rencontre. A travers les fluctuations du goût, il maintiendra les principes essentiels, ceux que l'expérience a démontrés.

Aucun homme destiné à la littérature ne se passe d'humanités, c'est-à-dire d'un fonds de connaissances traditionnelles, indispensables à sa formation.

Aucun homme destiné à la peinture ou à la scuplture ne saurait dédaigner les humanités esthétiques, c'est-à-dire le fonds de connaissances que possèdent les grands artistes.

Le genre, le talent, l'individualisme, le tempérament et la vocation n'ont rien à voir avec cette néccessité des études.

Le pensionnaire de Rome qui aspire à copier des Greco et des Goya est un simple farceur et l'autre, qui se dépite de ne pas voir chaque jour l'Adoration de l'Agneau de Van Eyck, un ridicule plaisantin.

Un élève étudie; les classiques, suivant même M. de la Palisse, s'imposent à ceux qui sont en classe.

Quand l'élève sait, qu'il s'élance à la poursuite de sa chimère, à ses risques; jusque-là qu'il suive la discipline de l'enseignement.

« Actuellement, cette discipline est absurde ou mieux inexistante », clame le chœur des scolaires. Ils disent vrai.

Je me garderai de mener une enquête nominative, d'un atelier à l'autre, et de

montrer à quel point tel professeur pousse l'indifférence de sa fonction. Il y a longtemps que cet état de choses dure et les prédécesseurs des titulaires présents ne se conduisaient pas avec plus de conscience.

Passer de quinzaine en quinzaine entre les selles et les chevalets et dire : « ce bras est trop court », ou « ce modelé est trop succinct » ; donner un coup de crayon ou de pouce correcteur à la hâte ; distribuer de bons ou de mauvais points verbaux, c'est peut-être de l'inspection, ce n'est pas de l'enseignement.

Quel est le caractère majeur des Beaux-Arts ? Leur mode de création et d'action qui est « optique ». L'œil est le foyer où l'élément réel se reflète pour être transfiguré par les opérations du cerveau. Le premier point d'enseignement sera donc l'éducation de l'œil. Il ne faut pas croire que ce soit là une petite affaire.

Voir une forme est une double opération d'analyse et de synthèse ; pour réduire au type ou pour exalter les caractéristiques. Ici quelques notions métaphysiques seraient nécessaires, mais peut-être mal supportées par les techniciens et je ne voudrais pas être accusé de littérature sur ce terrain.

En face du modèle, l'artiste va appliquer un mode conventionnel d'expression : la ligne, abstraction, qui n'existe pas dans la vie où elle change sans cesse, sauf aux aspects de la mort et du sommeil.

La première ligne que l'on trace, celle de l'axe, une droite, est une fiction pure, qu'il s'agisse de verticalité ou d'horizontalité. La nature ne montre que des courbes et des obliques : et les chefs d'œuvres aussi. Horgarth appelle la courbe la ligne de la grâce. La Sixtine, incomparable poème de force et de sévérité, manifeste, plus qu'aucun ouvrage, l'application des courbes non seulement aux corps, mais aux membres. Superficiellement, on a vü une jactance de ténor plastique, un étalage d'habilité dans un parti pris qui révèle une loi constitutive de l'art.

Pourquoi l'« Apothéose d'Homère » est-elle si froide, sinon parce que les personnages et surtout le principal affectent des stases géométriques, ennuyeuses par leur aspect trop rudimentaire.

L'erreur capitale de l'enseignement du dessin paraît dans l'application de la géométrie « architectonique » au corps humain. Les tours penchées de Pise et de Bo-

logne sont des accidents, tandis que les figures penchées des tableaux le sont, au nom des règles.

L'art commença par le profil, témoin l'anecdote de Debutade, le potier de Sycione. Quel que soit l'objet à reproduire, il convient de le limiter d'abord par le contour. Dans cette découpure, on distribuera les convexités et les concavités dont le jeu produit l'épaisseur ou le relief.

Si le contour reste identique sous les changements de lumière, le modelé dépend de l'éclairage, mais moins qu'on croit.

De la fresque du Campo Santo aux Chambres (sauf la prison de Saint-Pierre) les figures restent indépendantes de l'atmosphère essentiellement neutre. Le plein air des contemporains subordonne tout à l'atmosphère, ce qui est précisement le contraire de la fresque italienne. Dégager les caractéristiques d'une forme, du hasard de l'éclairage, et maintenir ces caractéristiques sous des jours différents serait un bon exercice. Simultanément avec l'éducation de l'œil, celle de la main s'impose : on a tort de commencer à dessiner d'après la bosse, c'est-à-dire d'après un moulage de l'antique, toujours trop

synthétique pour un commençant, et les papeteries de province contiennent encore des modèles de dessins, c'est-à-dire des devoirs exécutés par des professeurs, des pages de nez, de bouches, d'yeux, traités selon la niaiserie la plus amorphe, véritables défis à la fois à la nature et à l'art.

Le dessin est une écriture, une calligraphie et l'élève doit faire des cahiers, mais d'après les maîtres. Ainsi il apprendra les caractères correspondants aux formes réelles. Tout le monde sait que le hiéroglyphe représente une algèbre figurative, antérieure au phonétisme, et que l'homme dessina avant d'écrire et traduisit l'objet par son image, avant de l'identifier avec un son. Les Florentins n'ayant laissé que leurs dessins resteraient encore des maîtres incomparables. N'oublions pas que la vie des peintures est extrêmement limitée et que leur véritable durée s'opérera sous forme photographique, c'est-à-dire réduites à du noir ou du blanc.

Plusieurs craignent que l'élève appliqué à copier les croquis anciens ne garde le pli d'imitation. Plût au ciel qu'il en fut ainsi! Les ouvrages du XVIIe siècle, pour la plupart d'une scolarité impersonnelle,

amèneraient le jeune artiste à une habitude poncive, parce qu'à cette période on ne trouve plus que de belles redites, et que le poncif, c'est-à-dire la forme épuisée, pullule. Pourquoi copier des gens qui sont eux-mêmes des copistes, tels qu'un Lesueur ou un Carrache? Ni Léonard, ni Michel Ange, ni Mantégna ne présentent cette facilité d'assimilation: l'extraordinaire puissance de leur tempérament défie l'imitation, littéralement impossible. Le commerce abonde de faux Rembrandt, mais où est le brocanteur qui peut mettre en circulation de faux Vinci?

Voir, pour un artiste, c'est dégager d'une réalité, une idéalité. Supposons un modèle masculin quelconque, dans la stase du repos. La classe le copie exactement, littéralement; le professeur passe et rectifie des proportions! Et après?

Après, il s'agit de tirer une idéalité de cette réalité. Quelles sont les pôles de la sensibilité, le plaisir et la douleur! Quels sont les deux termes du repos physique, la satisfaction et l'épuisement?

Selon le même modèle, l'élève fera une figure heureuse à quelque degré, en augmentant les traits de sérénité ou de force; ou inquiète, anxieuse, en troublant

les traits et l'allure. Semblablement, le modèle servira à une version de calme dans la force ou de lassitude. Inutile de préciser ces aspects par des citations d'œuvres célèbres, le principe consiste à varier les aspects et non à choisir tel ou tel.

Avec un modèle féminin, la démonstration serait plus convaincante. Ici je toucherai à ce problème de l'expression que la vie ne donne jamais et que l'artiste doit créer :

Etant donné telle tête de femme, en faire une madone, puis une courtisane, bien entendu sans le secours des costumes et accessoires.

L'élève le moins cultivé sait d'instinct, que schématiquement, la madone a un front pur, des sourcils peu fournis, un nez droit, une bouche petite, un ovale allongé, un long cou, des épaules tombantes. Il sait aussi qu'une courtisane se présente par un front bas, des sourcils fournis, un nez charnu, une bouche large aux fortes lèvres, des maxillaires lourds, un cou fort et des épaules épaisses.

Ces signalements, aussi peu individuels que ceux des passeports, prennent une signification, si on les applique à la modification du modèle.

Copier ce qu'on a devant soi ne mène à rien. L'élève doit s'exercer à tirer d'une même réalité plusieurs partis. Ainsi il maniera la forme, ainsi il se rendra compte des éléments expressifs.

Fermez les narines, amincissez les lèvres d'une figure et la bonté disparaîtra. On peut traiter les mêmes traits en roman ou en ogival, d'abord ferme et robuste, ensuite subtil et illuminé.

Toute figure expressive se range dans une famille instinctive : la « Saskia » du salon Carré appartient à la série canine et la « Joconde » à la féline. Charles Ier, ce pur sang, se rattache au cheval, Malatesta et Borgia au tigre. Les signatures animales méritent l'attention.

Un autre exercice extrêmement profitable serait de modifier l'expression d'une tête classique : il n'existe pas d'autre procédé d'analyse pratique.

Prenant deux photographies de la « Joconde », sur l'une nous éteindrons les effets de commissures aux lèvres et aux yeux jusqu'à ramener à l'état ordinaire ce visage de mystère et nous découvrirons en quoi consiste le prodigieux rayonnement de ce portrait. Sans doute ces moyens paraîtront un peu misérables, mais n'est-ce pas le propre des moyens, et

aussi avouable que de mesurer les antiques comme faisait Poussin? Pour enlever vite et sûrement au flanc des vases des profils en action, les Grecs se servaient de pantins en papier découpés aux membres mobiles. Ils obtenaient sans tâtonnement l'exacte proportion d'un guerrier gesticulant.

Le premier examen devrait porter sur la création d'une forme, j'entends l'invention d'un corps en mouvement. Qu'il y ait des fautes plus ou moins graves dans cette figure, cela importe peu, pourvu qu'elle témoigne d'une mémoire plastique. Il faut savoir par cœur l'a peu près du corps humain, de façon à ne demander au modèle que des accents de réalité et des rappels de localisation.

Un rhétoricien qui traduit Tacite se montre incapable des plus simples propos latins avec un cardinal, parce qu'il n'a jamais été exercé à user de cette langue d'une façon pratique. Le lauréat des Beaux-Arts, habitué à ne rien faire sans modèle, manque de mémoire et ne peut rien exécuter de lui-même, sinon d'informe et de mauvais. Si Michel Ange avait fait poser les figures de la Sixtine, il serait mort sans la finir, en admettant même qu'il eût rencontré des types convenables.

Assez d'iconiques ou leurs copies nous font connaître les hommes et les femmes célèbres d'Italie, de Giotto à Léonard, pour déclarer que les modèles ne différaient pas tellement des nôtres. Analysez les femmes de Botticelli, rapprochez-les de la Vénus, du « Mars et Vénus » à Londres, qui est Simonetta Vespucci : vous verrez que la question du modèle n'a pris tant d'importance que par une pédagogie absurde. Il est tellement plus simple de dire « copiez », que d'expliquer comment on parvient à transfigurer la réalité. Dernièrement un célèbre artiste déclarait à un journaliste : « L'art, voyez-vous, c'est la vie ! » Sans doute, le geste donnait du caractère à cette niaiserie. L'art est exactement le contraire de la vie, c'est l'immortalité, le blasonnement esthétique d'une conception, quelque chose qui tient de l'héraldique et de l'inconostase.

Les peintres, dans le sens où on dirait les menuisiers, les peintres en tant qu'ouvriers se récrient devant les propositions méthodiques, et traitent toute réflexion de littéraire, citant, suivant leur humeur, Chenavard, Gustave Moreau ou Wiertz. Ces trois hommes si différents de mérites manifestent une identique erreur, ils conçurent en littérateur et traduisirent en ta-

bleaux, l'un une sorte de discours sur l'histoire universelle, l'autre des poésies humanitaires et le dernier des mythes obscurs pour lui-même.

L'artiste doit penser par formes et visions, comme le musicien par sons et auditions. Pour cela, il faut que l'esprit se représente, sans le secours d'aucune extériorité, la figure humaine et ses aspects généraux, au lieu de se mettre en face du modèle, comme devant un texte et le traduire péniblement, en écolâtre.

L'éducation de l'œil aboutit à la vue spirituelle, à une conception juste des formes expressives. Je ne dis point que l'artiste se passera de modèles, imaginant ses personnages : je dis que l'élève ne doit sortir de l'école qu'au jour où il peut imaginer et produire sans modèle. Avant ce temps, il n'a pas fini son apprentissage.

Des gens lettrés et âgés lisent leur messe depuis cinquante ans, incapables de la réciter et les mêmes savent par cœur des poèmes. Ils ont l'habitude du parroissien.

La mémoire des formes dépend d'une habitude intellectuelle qu'il faut prendre en débutant, comme l'habileté de main résulte d'une autre habitude presque mécanique de dessiner lisiblement, de des-

siner comme pour autrui et non en griffonnage et pour soi.

Les dessins antérieurs au XVIIe siècle ne nous montrent pas la lourde et basse étude que l'on appelle académie, ce devoir littéral et mesquin de nos écoles, impersonnel et quelconque, même lorsqu'il est bon.

En plaçant l'élève « en face de la nature et de la vie », on ne prononce pas seulement une bourde digne de Bouvard et de Pécuchet; on propose un effort tellement écrasant, qu'il faut attribuer ce propos à l'ignorance, sinon il serait le ricannement du Satanisme.

En face de la nature et de la vie, l'élève fera-t-il, en quelques années, le travail des siècles, passant du graphite des gamins sur le mur de Pompéi à Masaccio? Jamais, pareille démence ou semblable malhonnêteté ne se produisit avant que la chope montmartroise ne se posât brutalement sur l'autel artistique. Les maîtres se sont mis en face de leurs prédécesseurs, Giotto en face de Cimabue, Orcagna en face de Giotto. Raphaël part du Pérugin, comme Léonard du Verrochio. Ils s'assimilèrent d'abord pieusement, docilement, tout ce qui les précéda et conservèrent ainsi leurs forces pour aller plus

avant. L'art italien est une immense école où chacun commence par imiter son maître.

Le contemporain, ahuri par les discours incohérents, tremble pour sa personnalité, avant de savoir mettre les pieds d'un tabouret en perspective ; il défend jalousement son originalité inconsistante ; il a peur de cesser d'être lui : et il va voir la vie ? Pourquoi pas la lune ? Elle a une forme précise, une coloration spéciale. Mais la vie ? Ce n'est qu'une abstraction et l'abstraction n'a rien à voir dans la création des formes.

La critique de l'art contemporain offre une difficulté insurmontable, puisque l'artiste travaille dans des conditions telles qu'il ne peut aboutir.

Notre force d'application étant limitée, si nous faisons table rase des résultats acquis, nous nous épuisons à les retrouver et comme aucun homme ne vaut vingt générations, nous ne retrouvons rien ou presque rien. Courbet que les réalistes acceptent fut un Bolonais habile, qui imita le Guerchin pour son « Portrait à la ceinture », le Giorgion dans la « Fileuse endormie » de Montpellier, son chef-d'œuvre. Ses actes et paroles furent absurdes, mais il eut sans cesse le désir de faire

des tableaux de musée et il y réussit plusieurs fois.

Après le peintre de la « Femme au perroquet » vint celui de l'« Olympia » et le moyen devint le but. Le ton, cet adjectif, prit la place de la ligne ou du nom, dans la conception esthétique. Du coup, la sensation se substitua à la sensibilité et ceux, qui ne pouvaient animer un visage ou copier une main, se flattèrent de donner une âme à un tapis, à un pot, à un citron.

Le statuaire cherche la couleur et nous centemplons le désolant spectacle de jeunes hommes qui, chacun dans leur coin et pour leur compte, se proposent d'évoluer librement, sans règles ni méthode, dans un face à face auguste, comme celui du Sinaï; Iahvé s'appelle la vie et ils se croient Moïse. Pauvres gens! Si Moïse n'avait pas possédé toute la science d'Egypte, s'il n'avait pas subi les épreuves de l'initiation sacerdotale, serait-il jamais monté sur le mont de la loi, digne d'y recevoir le Verbe d'Œlohim, capable de le réaliser?

La paresse a été la grande muse contemporaine, mais les professeurs n'ont rien négligé pour déshonorer la tradition et exaspérer les élèves. Donner des sujets

grecs ou romains à des illettrés qui igno
rent Homère et Virgile est un défi au bo
sens. Ces sujets obligent à l'imitation
L'année dernière, le concours de Rome
proposait « Demeter et Koré ! » Comm
on voudrait arrêter à l'improviste M. Bon
nat et lui demander l'explication de c
mystère ? Il n'y a qu'un sujet, l'homm
nu ou passionné. Nu, pour ceux qui sa
vent faire de la beauté typique ; passionn
pour les autres d'une inspiration animique

L'enseignement doit porter exclusiv
ment sur la forme, parce que la couleu
dépend du tempérament. On a toujours l
couleur de son dessin : celle de Lesueu
est brillante et banale comme son contour
A Venise, le coloris devient l'élément ma
jeur de l'expression, mais il prend en mê
me temps les qualités du style et la poly
phonie de Titien correspond aux ligne
les plus nobles.

M. Camille Mauclair a attaqué cette er
reur qui met l'art au service d'idées préa
lables à exprimer. La seule idée préala
ble est l'idée de Beauté. C'est aussi l
seule qu'il faudrait inculquer à l'élève
ou plutôt lui commenter, car elle est in
née, quoique confuse. Aucun tâcheron n'
gnore ce que c'est qu'un bel homme o
une belle femme.

Comment l'artiste arrive-t-il à l'oublier? Parce que ses professeurs eux-mêmes manifestent cet oubli, à chacune de leurs œuvres.

Léonard a fait beaucoup de grotesques. En a-t-il jamais peint? Encore, la caricature revêt-elle un caractère souvent intense et suggestif! La banalité, ce poncif perpétuel, ne doit pas plus être tolérée que l'autre, l'académique. Que l'élève fasse poser son concierge; qu'il s'exerce à rendre un litre vide auprès d'une assiette de fruits ou qu'il note un arbre ou un roc, il est libre de ses recherches: mais non pas de nous les proposer comme des œuvres.

La représentation des objets en relief sur une surface plane est un métier, ainsi que leur imitation en ronde bosse. Si l'Ecole nationale des Beaux-Arts forme des ouvriers, il n'y a pas lieu de lui accorder plus d'importance qu'à toute autre pédagogie professionnelle. Mais si le mot « Beaux-Arts » a un sens, il signifie « Arts de la Beauté » et dès lors, l'exécution même bonne ne suffit pas à constituer l'œuvre. Un peintre n'est pas un artiste par le fait qu'il peint, mais s'il peint de belles choses.

Taine, qui a fait tant de mal à deux

générations, avoue son erreur en ces termes : « Il y a pour chaque objet une forme idéale, hors de laquelle tout est déviation et erreur ».

Une école nationale des Beaux-Arts enseigne donc la recherche « de la forme idéale » ; ou bien, inutile et nuisible, elle pactise avec la déviation et l'erreur. Apprendre à voir est nécessaire à la découverte de la forme idéale. Le point d'idéalité existe plus ou moins obscur dans chaque objet. Il faut le dégager et cette opération, d'où dépend toute œuvre, reste livrée aux hasards de l'inspiration.

Or, la pédagogie ne sert qu'à la remplacer ; les écoles s'ouvrent pour ceux qui n'ont pas de génie. Acceptons que les professeurs officiels disent hautainement avec Janus d'Axel : « Je n'instruis pas, j'éveille ». Eveillent-ils ? Voilà la question. Les élèves disent non et eux ne disent rien, mais leurs œuvres parlent, sans éloquence ; ils font à peu près le contraire de ce qu'ils devraient enseigner.

L'élève qui sait voir le modèle et qui peut dessiner sans modèle équivaut au rhétoricien, il lui reste à faire sa philosophie, c'est-à-dire à étudier la composition.

Il procèdera naturellement comme la tra-

gédie antique, qui mit d'abord un second personnage, puis un troisième sur la scène. Composer ne se borne pas à accomoder plusieurs figures entre elles : il faut les rendre significatives. Un Méléagre, une odalisque, s'ils sont beaux, remplissent leur rôle. La pluralité des figures implique une coordination expressive que les chefs-d'œuvre ne manifestent pas toujours. Dans beaucoup de « Madones et Saints », l'intérêt se porte sur une tête secondaire, infiniment mieux venue que la principale.

Rubens passe pour un ordonnateur. Si nous examinons le galimatias de son « Christ montant au calvaire » (Bruxelles), ou une de ses allégories courtisanesques, nous verrons à quel point tout cela tient au gros drame Carravagesque.

Qui donc, rue Bonaparte, fait la critique des compositions célèbres, d'une façon méthodique ? Si ce cours n'existe pas, l'école n'appartient plus même à l'enseignement secondaire.

Un titulaire de ce collège national répète sans cesse : « Copiez, copiez bêtement ». Il s'évite des questions auxquelles il ne répondrait pas et donne la note exacte du zèle professoral qui emplit ce noble logis. Les quelques indications sur la matière de l'enseignement artistique données

ici ne représentent pas un programme de cours.

Dans le peu de lignes employées, il y a une critique équitable, celle qui précise les réformes et montre, sans vitupération oiseuse, quelle est la voie droite.

Aucun élève ne protestera contre une méthode qui développe la conscience et élève l'étude, du plan de l'imitation servile à celui de l'interprétation. L'œil assimilé à une vitre et la main à un appareil pantographique : voilà une conception qui ne plaira à nuls autres qu'à ceux qu'elle décharge d'un labeur difficile, absorbant, et qui exige des connaissances beaucoup plus étendues que celles de l'agrégation.

Qui donc parmi les pédagogues officiels oserait s'intituler « professeur de beauté », et cependant s'ils ne sont pas cela, ils ne sont rien, que des répétiteurs sans zèle et des surveillants intermittents.

Les formules ne valent pas beaucoup; toutefois elles sont nécessaires à la dignité d'un enseignement.

Le critique est celui qui possède un critère et le maître cet autre qui explique une méthode.

Médiocre ou excellente, il en faut une; et d'après les témoignages, il n'y en a pas, à l'Ecole nationale des Beaux-Arts.

II

LES DESSOUS

DE LA

PEINTURE CONTEMPORAINE

L'Esthétique est une haute et noble Dame, qui contemple les œuvres, les commente et les classe, suivant leur beauté. Parfois elle nous informe des circonstances particulières à un chef-d'œuvre et nous fournit les dates de l'exécution et le chiffre du paiement. Nous savons que François Ier paya « la Joconde » quarante-cinq mille francs, et que Mme Mackay donna pour son portrait soixante mille francs à Meissonnier. Qui connaît, même parmi les admirateurs du préraphaélisme

le Lyonnais Jamot, tandis que nul n'ignore MM. Henner et Bourguereau? Les nombreux millions laissés, par ces deux membres de l'Institut, ont donné lieu à de nombreuses questions!

Que l'artiste vive de son art et vive bien, lui et les siens, rien de plus légitime. Cependant pour laisser dix millions il faut des circonstances très propices; ce trésor amassé étonne autant qu'un autre inopinément découvert. Le théâtre lui-même ne rapporte pas autant que la peinture, et quant au livre il n'a jamais fait de millionnaires. Comme disait Marcellin Desboutins, à une vente aux enchères vraiment folles: « Ce n'est pas un prix d'artiste: c'est un prix de courtisane! »

Ceux qui vivent loin de Paris se figurent que l'admiration seule se manifeste par ces sommes exorbitantes. Les plus malins pensent que les critiques sont achetés, comme si la critique d'aujourd'hui signifiait quelque chose, hormis les cas où elle satisfait la haine d'une coterie; cette opinion toute provinciale ne franchit pas la barrière parisienne.

On traite des livres, sans beaucoup d'effort, en les parcourant; ils fournissent leurs propres commentaires. Le jugement artistique exige une culture spéciale, ex-

trêmement coûteuse; on ne la tire que des voyages. Plusieurs, qui valent comme historiens et érudits et qui parlent honnêtement de l'art ancien, ne savent littéralement plus ce qu'ils disent en face de la production contemporaine; et des rubriques d'un journal, la plus pitoyable est presque toujours la critique d'art. L'honnêteté ne tient pas lieu de compétence et c'est une irrémédiable tare que d'ignorer ce dont on parle. Or, cette ignorance générale autant qu'officielle ôte toute portée aux Aristarques.

Il faut chercher ailleurs l'explication de ces fortunes du pinceau si inexplicables en apparence.

Sans ménager l'effet, je livre tout de suite ce secret de Polichinelle au lecteur: « Le tableau est aujourd'hui une valeur de placement et de spéculation à la fois, au même titre que le Suez ou la Sosnovice. » On peut dire d'un homme qui dépense « il est dans les tableaux » pour synonyme de « il est à la Bourse ».

En 1884, un amateur prononça cette parole inoubliable: « J'ai placé cent mille francs sur le Gustave Moreau! » A ce moment j'allais chez Puvis de Chavannes, place Pigalle, et je regardais avec prédilection sa « Décollation de Jean Baptis-

te ». « A quel prix laisserez-vous cet ouvrage ? » lui demandais-je. « A trois mille, voire à deux mille : et ce serait le premier tableau que je vendrais ! » Donc, en 1884, le Moreau était coté et le Puvis ne l'était pas ! Jusque-là l'inconséquence des amateurs s'affirmait sans révéler les extraordinaires dessous de la peinture contemporaine. Mais en quelques années, je vis des peintres passer d'un logement à un hôtel particulier, sans qu'ils aient fait aucun héritage et leur signature s'enrichir de deux zéros, sans aucun succès de salon. Il n'y a pas d'effet sans cause. Je découvris que la rue Laffite domine l'école française plus absolument qu'un surintendant du roi-Soleil. Le commerce se trouve un peu gêné par la vieille autorité de l'Institut et il essaye, à chaque occasion, de substituer sa cote à la consécration des prix et des médailles.

Ces despotes de l'art contemporain, honorables agioteurs, d'une indifférence absolue en matière esthétique, spéculent sur la toile peinte, comme ils spéculeraient sur les cafés. Leur métier d'origine, photographe, encadreur, relieur, (il y a aussi des marchands de charbons) les dispose au plus large éclectisme. On leur attribuerait à tort le flair ; ils ne découvrent per-

sonne. Ils opèrent par syndicat, c'est-à-dire ils conviennent entre plusieurs d'acheter un tel et de ne pas le vendre au-dessous d'une somme déterminée.

Qui inventa la vente « blanche » ? On ignore le nom de ce marchand génial. La première fois qu'une toile de 30 francs fut adjugée 3.000, à l'hôtel Drouot, il y eut quelque étonnement dans l'assistance. Ce fait se répéta si souvent qu'il parut naturel. En réalité, le négociant en tableaux était son propre acquéreur, il déboursait 10 p. 100 des enchères, mais il augmentait singulièrement la valeur du cadre. L'amateur s'approchait alors, indécis, déjà séduit; car l'amateur même sincère met aussi bien sa vanité dans la bonne affaire que dans la rareté ou la valeur de l'objet. Alors le marchand offrait la toile au prix coûtant, au prix où il l'avait rachetée, et libellait ainsi le reçu :

« Je m'engage à reprendre, au bout d'un an, au prix de six mille francs, le tableau de X... que je vends trois mille à M. XX... »

Remarquez-le, celui qui s'engage ainsi possède pignon sur rue et ne saurait se dérober à l'exécution de cette clause. L'amateur rentre chez lui exultant. Il vient

de placer trois mille francs à cent pour cent! Au cours de l'année, il suit les ventes, il s'informe et la bonne affaire devient de plus en plus évidente: si bien que le marchand poussera l'audace jusqu'à écrire à son client. « Si vous ne tenez pas au tableau, je sais un amateur et les six mille convenus sont à votre disposition. »

On m'assure que jamais personne n'a revendu son acquisition, malgré le bénéfice! Cette merveilleuse suggestion ne s'emploie pas indifféremment avec tout le monde. Si le brocanteur ne connaît rien de la peinture, il se connaît en physionomie et il ne joue ce jeu qu'avec les bonnes têtes.

En 1893, je tentai d'intéresser un des plus notables marchands au mouvement rosicrucien et voici à peu près ce qu'il me répondit: « Il y a entre votre proposition et mon acceptation, il y a trois cents toiles d'un genre opposé. Il faut que j'écoule cet article avant d'en lancer un autre. Repassez dans cinq ou six ans, j'aurai vidé mes magasins et je prendrai les Rose + Croix. J'en choisirai huit ou dix; vous m'indiquerez leur œuvre la plus caractéristique et ils se hâteront de me livrer un fonds rosicrucien: en outre,

je passerai avec chacun d'eux un traité conditionnel. Ils s'engageront en cas de succès à me livrer annuellement des toiles similaires pour un prix déterminé que je paierai par mensualité. »

Le principe de cet agiotage consiste donc à lier un artiste non seulement pour la quantité, mais aussi pour le caractère de sa production. La vente oblige que tous les tableaux du même peintre se ressemblent et qu'on les reconnaisse au premier coup d'œil. A ce prix, le battage nécessaire a lieu et l'artiste parvient à la notoriété. X a un traité de cent mille livres de rente, sa vie durant, pour tout ce qu'il peindra, c'est-à-dire cent tableaux par an; X mettant trois jours à couvrir une toile!

Cette condition commerciale explique pourquoi un malheureux refait, presque sans variante, une composition pendant un quart de siècle et plus.

L'acheteur est rarement un connaisseur et toujours un vaniteux. N'ayant aucun goût ou doutant de celui qu'il a, il se prévaut de la qualité du vendeur; il s'adresse à un brocanteur de confiance et serre dans son tiroir sa facture qui constitue l'authenticité de l'ouvrage. « J'ai acheté chez Y..., » dit-il et pour lui cela coupe

court à toute déconvenue d'amour-propre. Le tableau est l'œuvre d'un mauvais peintre, mais il la tient d'un bon marchand! Notre personnage ne se risquerait pas à pénétrer dans l'atelier; il craindrait d'être dupe. Si la garantie du marchand lui coûte un ou deux zéros, pour lui elle les vaut!

On comprend quelle affaire prodigieuse l'impressionnisme offrait à la rue Laffite. Cependant on a trop attendu et le goût a tourné. L'Amérique seule continue à s'approvisionner d'ouvrages de cette école. Plusieurs fois, un visiteur des salons séduit par une toile s'adressa au peintre qui lui répondit: «Adressez-vous à mon marchand: je ne peux vendre qu'à lui!»

Celui qui déchirerait le contrat verrait le syndicat de la rue Laffite accaparer ses œuvres et les précipiter sur le marché, à un prix tellement vil qu'il ne se relèverait jamais. Cela est arrivé, et fort tragiquement.

Au point de vue matériel, la situation du peintre qui a vendu sa production «in globo» sera souvent plus heureuse que celle de l'indépendant: mais esthétiquement il se trouve réduit à ne jamais changer de manière ni de sujet et à fournir une quantité considérable; le voilà perdu pour l'art véritable, puisqu'il ne peut ni s'ap-

pliquer, ni évoluer. L'amateur qui possède plusieurs ouvrages d'un artiste se fait le complice du marchand pour la plus-value de la signature. On n'opère que sur des noms; et comme entre les moutardes la mieux lancée l'emporte, de même le peintre, qui passe à l'état de valeur négociable, s'enrichit sans aucune justice. L'engouement du public, ni la partialité des marchands n'ont aucune part à ces opérations analogues à l'étonnante affaire du « Quo Vadis! » qui fut un coup de librairie si réussi.

La Bourse aux tableaux échappe à l'observation. Là où tout le monde gagne, le peintre, l'amateur, le marchand, l'art seul perd et qui donc prendra la défense de l'art? M. Z. vend ses tableaux à un négociant qui les revend à son tour: quoi de plus légitime! Cependant M. Z. en affermant sa production s'est engagé à faire vite et toujours la même chose, c'est-à-dire à ne plus rien faire qui valût.

La « Stratonice » ne fut pas payée dix mille francs: Delacroix reçut pour la Bibliothèque de la Chambre des députés vingt-quatre mille francs; plus près de nous, Puvis de Chavannes n'eut pas cent francs de bénéfice sur l'escalier du Musée de Lyon!

D'un autre côté, « la Cène » de M. Dagnan-Bouveret a été payée cent mille ; un portrait de M. Flameng vaut vingt-cinq mille, sans que ces Messieurs passent par la rue Laffite, par le seul remous des cours picturaux. Tout nom connu bénéficie de l'agiotage.

Dans les cinq classes de l'Institut, il y a des habits verts qui ne trouvent pas d'éditeurs et se font imprimer à leurs frais. Un peintre de l'Institut se vend toujours bien. Si ennuyeux soit-il, il bébéficie d'une garantie officielle.

Venez voir ma collection : j'ai « un Un tel », dira le collectionneur. Il ne désignera le cadre ni par le sujet, ni par le caractère, ni par l'exécution, mais par le nom. En vous disant le nom, il a dit le prix et le prix suffit à sa vanité.

Au Palais, il y a cent avocats qui plaident, les autres rôdent autour du tribunal ; en peinture, il y en a vingt qui gagnent leur million par an, le reste végète. Or, ces privilégiés sont autant de « valeurs » qu'on devrait annexer, mensuellement au moins, au cours de la Bourse.

L'étranger, ou l'étranger à l'art, ne montre guère de fantaisie, il ne commandera pas un sujet qui lui soit cher ; à peine a-t-il une préférence pour les paysages

avec ou sans quilles, avec ou sans fabriques.

Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent connaisseurs : mais comment se fait-il que les collectionneurs n'aient jamais un goût personnel, même mauvais ?

Il existe à Paris une dizaine de librairies où le bibliopole choisit les nouveautés pour ses clients ; et certains éditeurs inscrivent le susdit sur la liste de presse et demandant à l'auteur de signer l'exemplaire.

Le marchand de tableaux choisit aussi dans son propre fonds et dissuade du reste.

Dernièrement, un personnage de la finance anglaise entre dans une des plus notables maisons et dit : « Je veux un A. » On lui répondit : « Nous ne tenons que l'impressionnisme ! » Ce disant l'honorable commerçant avait l'attitude digne qui résulte d'un trait de caractère, d'un beau trait. Fidèle à son fonds comme un doctrinaire à ses principes, il refusait les mains à un article différent du sien.

Chaque magasin a ses peintres, comme une maison d'édition ses auteurs ; mais l'acheteur du tableau, plus rare que celui du livre, est lui-même un agioteur.

S'il ne spécule pas avec la vue précise d'une vente fructueuse, tous les cinq ans au moins, il place son argent. Je connais de bon pères de famille qui laisseront à leurs enfants non des immeubles ou un portefeuille, mais une galerie. Héritage excellent ou dérisoire, selon sa date. Ces cotes picturales ne tiennent qu'à condition d'être soutenues par les intéressés.

La mort d'un peintre entraîne toujours une baisse; aussitôt après sa vente, l'agiotage l'abandonne. Voilà pourquoi Meissonnier a son monument et M. Sisley va posséder le sien. Le pharaon appelait ses statues des supports d'immortalité. Tant qu'un peintre vit, la réclame suffit; ce n'est qu'à ses funérailles que la critique prend un rôle nettement commercial. Il s'agit en effet de créer l'immortalité, comme on a opéré la notoriété.

L'immortalité se compose d'articles signés d'un nom honorable, d'une statue ou d'un buste, de l'éponymat d'une rue, d'un achat de l'Etat et d'un autre de la commune. Ici entrent en branle députés, sénateurs, conseillers municipaux et généraux, toute la hiérarchie administrative s'agite et beaucoup ignorent qu'ils travaillent pour liquider un stock de la rue Laffitte.

Le critique voit un article mieux payé que les autres, le statuaire met en mouvement ses influences, l'homme qui doit inaugurer pousse à la roue, la représentation du département marche toujours pour un compatriote, sans compter ceux qui marchent pour un croquis ou simplement pour marcher.

On n'écrira jamais l'histoire étourdissante des récents bustes votifs, parce que cette histoire jette du ridicule ou du discrédit sur trop de gens honorables ; et dans vingt ans elle aura perdu toute sa drôlerie.

Quand on rencontre, à travers Paris, un marbre ou un bronze sans excuse, qu'on lit sur la plaque bleue des angles de rue un nom trop imprévu, il faut se dire que la gloire d'un peintre dépend des tableaux qu'il laisse en mourant, et que ce marbre fut érigé et cette rue ainsi nommée pour l'écoulement d'une arrière-boutique d'honnête marchand. Mais sitôt que celui-ci a liquidé le mort, l'hôtel Drouot entend des enchères incroyables. Le défunt perd deux zéros en quelques mois et rentre dans le néant d'où la spéculation l'avait fait sortir.

L'énorme influence de la cote a commencé avec Meissonnier et à son pro-

fit, vers le milieu de sa carrière. Valeur de bourse, le tableau n'a pris d'importance qu'à la fin de l'empire et a reçu sa plus forte impulsion à l'étranger.

On assure que la richesse favorise les arts. Ce fut vrai autrefois où le riche s'affinait vite et se savonnait avec une incroyable facilité d'assimilation : nos fermiers généraux furent de ceux-là.

L'homme de la cinquantième avenue survint : il ne regarda rien, il paya avec cette mentalité américaine qui ne voit la hiérarchie des hommes que dans l'argent qu'ils remuent et celle d'œuvres dans leur prix. Le Yankee paya la première qualité sans discuter et dans ses salons de la cinquantième avenue, il dit à ses hôtes non pas ce tableau est de tel peintre, mais « de tel prix et de tel marchand ».

D'autres Yankees vinrent chez le marchand indiqué et celui-ci, en présence de ces amateurs d'un nouveau genre, osa des prix fantastiques qui ne soulevèrent aucune objection, puisque l'acheteur devait jouir « du prix », puisqu'il n'achetait que pour acheter !

Le compatriote de M. Roosevelt remue l'or comme Gladstone fendait du bois, par besoin d'exercice : il fait des affaires comme on joue, d'autant plus beau joueur qu'il

ne sait pas l'emploi de l'argent. Il donne quarante millions pour une université et quarante mille francs pour une croûte; il croit payer ainsi son tribut à la civilisation, et ne favorise guère que le commerce, malgré sa bonne intention.

A l'exposition des primitifs français, un Américain eut l'idée d'acheter tout ce qui était à vendre pour le donner à sa ville natale; en présence de la multiplicité des négociations il y renonça. « Je peux bien donner un ou deux millions, mais non un ou deux mois de ma vie. » Le temps de ces gens-là vaut trop cher et leurs femmes qui sont si oisives se civilisent séparément, ce qui produit la plus étrange disparité dans leurs couples; Madame a lu Ruskin et Monsieur le prendrait pour un clergyman. Mais la lectrice des « Sept lampes de l'architecture » se fait peindre par M. Carolus Duran.

Les dessous des Beaux-Arts ne cachent pas d'autre cadavre que celui de l'Ecole Française. Marchands et amateurs sont d'honnêtes gens qui jouent un jeu de bourse. L'instruction ne relève contre eux aucun délit, ils gagnent de l'argent et ne professent aucune opinion. Ils lanceront demain un homme de génie de la même façon qu'ils ont lancé Manet et

Monet. En leur cœur équitable ils ne pactisent ni avec le beau ni avec le laid, et l'anathème serait ridicule lancé sur ceux dont le rôle d'intermédiaire s'appliquerait demain à n'importe quel objet, pourvu que son maniement fût lucratif.

La décadence artistique a trois causes: l'absence d'enseignement rue Bonaparte; la consécration dont jouissent les membres de l'Institut; la mise en bourse d'un certain nombre de signatures picturales. On remédiera à la première par le changement des professeurs; la seconde perd chaque jour de son danger par l'évolution même de l'esprit public qui n'accorde plus d'importance aux distinctions officielles.

Quant à la spéculation, la plus grave des trois, elle sera enrayée du jour où l'acheteur s'adressera au peintre. Malgré que le prix de l'auteur soit beaucoup moindre que celui de l'intermédiaire, il paraît exagéré, il lui manque cette sanction que donne l'agent de change, pardon, le marchand.

L'opinion s'éveillera peut-être au scandale des apothéoses mercantiles. On peut être indulgent aux intérêts d'un vivant, mais un mort appartient à la justice et non à la brocante; et la rue Laffitte en

jouant sur des défunts abuse de la permission.

Qui mesurera le zèle de l'amateur? J'en connais un qui a souscrit plusieurs exemplaires d'une encyclopédie, à condition que son peintre y serait catalogué favorablement.

Ces expositions en apparence organisées par des amis et amateurs, dans des locaux de l'Etat, avec des personnages de l'Etat comme présidents d'honneur, deviennent trop fréquentes, ces manœuvres dépassent le terrain commercial et usurpent une consécration destinée aux véritables œuvres.

L'énoncé de la situation prendrait un vif intérêt si on donnait des noms et des anecdotes. Les connivences sont trop nombreuses, trop puissantes, pour que cette tentative soit possible. Le peintre, qui depuis longtemps a cessé d'être artiste et qui jouit d'un gain régulier, se lèverait d'abord avec l'accent de Madame Sganarelle: « Et s'il me plaît à moi d'être battue. »

Les pensionnaires de la rue Laffitte ne s'arrachent pas les cheveux en pensant aux chefs-d'œuvre qu'ils ne feront pas, ils vivent bien, ils espèrent vivre mieux et se rendant pleine justice ne com-

prendraient pas ce que l'on défend en eux et contre eux-mêmes! Les amateurs de la même rue aiment par dessus tout à voir monter leurs tableaux, à voir vendre dix mille ce qu'ils ont payé cinq : ils s'estiment libres d'acheter des tableaux de X. ou des charbonnages de V. et ils ont raison. Il n'y a ici ni bourreaux, ni victimes, ni mêmes dupes, hormis ceux qui revendent trop tard et après que la valeur a été lâchée par le syndicat.

L'art français agonise cependant! A qui le faire croire? Voyez la vente croissante; voyez les prix! Matériellement ces gens-là ont raison : jamais la peinture n'a atteint une telle valeur vénale, jamais tant de peintres n'ont possédé tant de millions.

Seulement, pour l'honneur de l'époque, il convenait de révéler que cette vente, ces prix, ces millions n'ont d'autres origines que le boursicotage des intéressés, et que, dans un journal aux rubriques systématiques, la critique d'art contemporaine formerait une subdivision du bulletin financier.

III

LE BUDGET DES BEAUX-ARTS

La suppression du Budget des Beaux Arts est une idée de peintres de chevalet, de sculpteurs de bustes et d'architectes pour maisons de rapport. Car seul l'Etat commande les décorations monumentales, les statues et les édifices. En outre, cette suppression tournerait au profit de la rue Laffitte. Je préfère, je l'avoue, la rue de Valois.

J'hésite aux assertions radicales et péremptoires qui soulagent la rate, sans remédier à rien. Avant de supprimer une Institution, il convient de rechercher les réformes qui permettraient de la conserver.

Le rôle d'un état, démocratique ou non, a deux aspects esthétiques : il est conservateur et éducateur.

Conservateur, il soutient contre les fluctuations du goût les manifestations suréminentes telles que la tragédie au théâtre, la polyphonie vocale en musique, la fresque en peinture et la statue en plastique. Mais il est dérisoire de subventionner l'étude et la représentation de « l'Etrangère », des « Dragons de Villars ». et d'acheter des natures mortes ou des presse-papiers.

L'Etat donne l'enseignement gratuit et favorise les élèves de diverses façons. Cela me paraît excellent. Si les professeurs sont mauvais, qu'on les change, mais que l'on continue à lenseigner.

Le programme des enquêtes fait bien l'honneur de l'Ecole des Beaux Arts, en l'accusant d'Académisme !

La méthode décadente ainsi dénommée parut après la disparition des génies, sous l'effort de trois Carraches, à Bologne. Elle a produit les fresques de la villa Ludovisi ,de la villa Rospigliosi, la « Communion de Saint-Jérôme », auprès desquelles nos maîtres passeraient pour élèves.

Le Guide si cher à Stendhal est un artiste de dixième ordre, oui ? A quel or-

dre, M. Henner appartient-il? Rue Bonaparte, il n'y a aucun enseignement, aucun! Je le dis sur le témoignage des élèves eux-mêmes. On voit les Membres de l'Institut comme des Eminences grises errer à travers les cours: simple hallucination. Ces praticiens de l'art officiel, pour la plupart peintres de genre, ne possèdent pas les connaissances nécessaires à un académiste! Ce sont des «faibles en thème» et voilà pourquoi leur prestige n'existe plus.

L'esthétique est une science que l'Université n'a pas encore admise, parce qu'elle demande d'autres facultés que celles du professorat ordinaire. Aussi croit-on communément que cette méthode consiste dans un certain nombre de partis-pris, plus ou moins traditionnels.

L'esthétique ne s'entend pas d'une façon de sentir déterminée, mais de la culture de la sensibilité en soi.

Si, à la Villa Médicis et rue Bonaparte on fait autre chose que d'aider chacun à prendre conscience de lui-même; si on ne guide pas chaque élève dans sa voie propre, mais au contraire tous dans une voie uniforme, on se trompe: changez le directeur, changez le professeur, et conservez l'institution; elle est excellente.

Un élève des Beaux-Arts est celui qui étudie jusqu'à ce qu'il sache dessiner un nu et une tête d'expression, sans modèle.

Il n'y a pas de tempérament qui puisse se passer d'observer la proportion et la perspective.

La grammaire et le lexique des formes ne représentent que le métier et non une doctrine : tout artiste doit d'abord devenir un bon ouvrier et je ne vois aucun mal à ce qu'il fasse son apprentissage aux frais de l'Etat.

Nous voici arrivés au point le plus noir de la question.

L'élève de l'Etat devient un artiste d'Etat, un fonctionnaire de son art et l'Administration lui réserve toutes les faveurs, au détriment du génie même : et d'abord, chaque année, il y a un concours qui attribue au gagnant quatre années de Rome.

Qui juge ce concours ? l'incompétence professionnelle et pis, professorale ! Il faut faut être peintre ou sculpteur pour décerner les prix avec ce parti-pris ou cette ignorance ! En thèse générale, on envoie à Rome ceux qui n'ont aucun métier suffisant... pour y aller !

Rien de plus désirable, pour tout homme cultivé qu'un séjour à la Villa Médi-

cis? La campagne romaine à elle seule n'a pas d'égale comme fomentatrice! Mais le rapin, ignare et blagueur, qui conserve au bord du Tibre l'esprit Montmartrois ne trouvera là-bas que sa propre vilénie. Rome a besoin d'autres commentaires que de ceux du Bædecker. M. Guillaume les donnait-il? Son successeur les donnera-t-il?

C'est folie de confier un peintre à un peintre, un sculpteur à un autre sculpteur. L'artiste ne comprend que lui-même, obtus pour ce qui déborde sa personnalité. Michel-Ange haïssait Léonard et Vasari à toute ligne traduit la partialité de son maître.

La neutralité de l'Etat est une utopie. L'intolérance rentre dans les instincts, et les indifférents eux-mêmes se manifestent fanatiques. L'Etat d'aujourd'hui n'achèterait pas une « Piéta », fut-elle digne de Michel-Ange.

Il n'y a pas, hélas, de credo ni de dogmes, à l'Institut; il y a un syndicat d'intérêts.

Les achats et les commandes dépendent le la politique et non de l'esthétique. Les « outlaws » ne sont pas les tenants de telle ou telle doctrine mais les artistes sans relations influentes.

On cite une boutade des Goncourt. Voyez leur académie! Cette fondation généreuse n'est-elle pas aussi sectaire que l'autre, avec de moindres bienséances.

Il n'y a pas d'autre dogmatisme que celui des intérêts. Rome n'a rien à voir dans les odieux envois de Rome, ni l'Académisme dans les productions de l'Institut; le mal vient de plus bas...

La fondation d'un prix de Rome pour les poètes est une idée heureuse. Mais Villiers de l'Isle-Adam n'aurait-il pas eu autant de titres à cette faveur que Verlaine?

Pourquoi fonder un nouveau prix, au reste? Beaucoup d'artistes demandent la suppression de la villa Médicis et, d'après les ouvrages qu'ils nous envoient, ils ont raison.

Ce délicieux séjour, devenu stérile pour les beaux-arts, pourrait être attribué aux belles-lettres et, afin de ne pas favoriser des imméritants, au lieu d'y expédier des écoliers, on n'y accueillerait que les écrivains ayant déjà œuvré, en manière de récompense et d'honneur.

Rome n'a aucun sens pour l'ignorant; il faut être un familier de Virgile, un humaniste, pour comprendre même les villas, même les fontaines, et ce qui des-

cend de Montmartre ne sera jamais qu'intrus au Monte Pincio.

Un poète émet la belle et bonne idée d'envoyer un poète aux bords du Tibre, puisque les jeunes de la rue Bonaparte ne tirent aucun profit de ce séjour. Cette motion immédiatement se déforme dans certains esprits, qui proposent de changer le prix de Rome en une ouverture de crédit chez Cook, et le très sage Sully Prudhomme lui-même, le représentant de l'Académie dans ce plébiscite, opine pour que le lauréat aille où il lui plaira.

Sur cette pente, nous rejoindrons bientôt les Yankees. La haute culture, qui est la condition « sine quâ non » de la haute production, se compose d'éléments très définis. Toutes les langues vivantes ne remplaceraient pas, pour un écrivain, l'étude du grec et du latin, et toutes les capitales du monde n'équivalent pas à Rome, pour des Français. Notre génie, s'il doit fleurir encore, sera classique et ne se formera pas avec d'autres éléments que ceux d'autrefois. Rome n'est pas une ville parmi les autres. C'est bien la ville « Urbs », par ses fantômes, « par ce qui y revient » devant l'imagination attentive. Rome est le Campo-Santo où dorment d'un sommeil également profond,

la colombe du Paraclet et l'aigle impériale.

L'ombre des Césars et cette ombre de la papauté à peine plus vivante : Pie X, représentent des thèmes incomparables d'oraison intellectuelle. Les rêves les plus audacieux, les réalisations les plus formidables, ont eu là leur patrie ; nulle part l'idée et le fait n'ont frappé, et simultanément, de semblables médailles.

C'est le lieu hégémonique par excellence pour la foi, pour la force et pour l'art. Si un meneur ou sauveur d'hommes ou d'art peut prendre conscience de la mission orphique, ce n'est que là.

La poussière de Rome contient plus d'or, et plus pur, plus de sang, et plus noble, que les autres poudres de l'Occident.

Un homme, dans le grand sens, ne se définit pas par la fantaisie ; un homme véritable est celui qui accomplit le pèlerinage au tombeau des ancêtres et reçoit le baiser de la tradition, qui figure la Sainte Ampoule du génie, et, pour exprimer ma conviction en une brève formule, non de catholique mais d'humaniste, la méconnaissance de Rome est le commencement de la barbarie.

IV

LA DÉCADENCE ET SES CAUSES

« L'Art français meurt de vulgarité et de simplification, et encore plus de simplification que de vulgarité ».

Beaucoup d'une éducation primaire estiment que les pommes de terre et les pommes d'Hespérides sont des tubercules, et que la peinture d'un troupeau de moutons équivaut au mythe de la Toison d'or ; que Toulouse-Lautrec en peignant les bouges a bien fait, puisqu'il y vivait, et qu'enfin l'art n'a d'autre but que la perfection « ouvrière », que le véritable idéal doit être le métier, l'application de la couleur sur la toile.

Ces formules donnent aux Hollandais la place jusqu'ici occupée par les Italiens, et Gérard Dow l'emporte sur Raphaël.

Si les sujets sont égaux comme les citoyens en France, il n'y a point d'aristocratie, ni de hiérarchie ; une huître bien peinte égale tout Poussin.

Soit ! J'accepte pour un moment l'esthétique de Charenton, et je n'envisage que l'exécution.

Où sont les peintres sachant peindre ? A l'Institut ou chez Durand-Ruel ? Est-ce bien vrai que l'idéalité seule manque à notre école, et qu'elle montre, pluralement, une bonne exécution ?

Je ne m'arrêterai point dans la voie des concessions, je consens que le dessin soit secondaire et que la couleur seule doive être considérée.

Léonard de Vinci, l'incomparable maître qui a découvert le clair-obscur en même temps qu'il réalisait la subtilité d'expression, a évolué de l'« Ange » de l'Académie de Florence, sa première œuvre, jusqu'au Saint-Jean à mi-corps du Louvre, sa dernière, vers l'unification de tonalité. Le Vinci, le seul moderne des trois grands génies, s'est dégagé de l'antiquité, mieux que le plasticien lyrique de la Sixtine et que l'harmonieux poète

des Chambres ; il faut le considérer comme l'instaurateur du génie latin. On devra réunir beaucoup de fortes raisons avant de contredire son enseignement.

Il y a un demi-siècle, l'« Enterrement d'Ornans » prétendait être l'enterrement du Romantisme ; mais il était peint selon les recettes bolonaises et on ne remarqua que la vulgarité : une scène caricaturale élevée à la dimension du tableau d'histoire.

Courbet était un bon peintre, d'une techque traditionnaliste. Ce bafouilleur en paroles, la palette à la main, se montre un attentif élève des vieux maîtres.

Vers 1865 parut dans l'« Artiste » un article intitulé : « Une Nouvelle Manière de peindre ». Il portait la signature du plus illettré des écrivains, Emile Zola.

Quelqu'un de Montmartre avait découvert une façon nouvelle, en effet, d'étendre la couleur sur la toile. On divisait le ton selon un chimiste du nom de Chavreul. Dissociation chromatique ! Contrepoint des complémentaires !

En réalité, suppression de la ligne comme abstraite et des demi-teintes comme fausses relations : et, en bon français, la manière des sauvages implantée aux bords de la Seine. Cette aberration,

née de la paresse des uns et de l'intérêt des autres, rentre dans l'ophtalmologie. Le professeur Albertotti de Modène, qui s'est fait une spécialité de l'étude de la peinture au point de vue oculistique, parlerait mieux de l'impressionisme qu'un métaphysicien : car ce procédé de fou rentre dans le phénomène clinique et manifeste un cas pathologique des perceptions.

Paysage sans perspective aérienne, intérieur sans perspective linéaire, portrait sans dessin appréciable, voilà à peu près le signalement de l'impressionisme, et tout cela se résume en ignorance.

Qu'est-ce qu'une impression ? Exactement l'opposé d'une composition. On pourrait appeler l'impressionnisme, la peinture de l'inconscience. La toile qu'un peintre peut couvrir, en deux heures, se calcule aisément ; et comme ici on court à la suite de l'heure, qui modifie sans cesse les colorations, une impression, pour donner la plénitude de la sincérité, doit être rendue en cent vingt minutes.

Dès lors, ni dessin, ni réflexions, une improvisation où l'œil et la main s'entraînent pour un résultat de vitesse, de prestesse, de gageure !

Tout le monde a des impressions, c'est-à-dire, tout le monde voit des colorations,

et comme il est entendu de choisir les plus fugaces et que jamais la même heure d'un jour à l'autre ne donne le thème identique de couleur, il n'y a point de critique possible.

Devant ce comble de fantaisie, l'être le moins doué peut s'écrier : « Et moi aussi, je suis peintre. »

Selon l'impressionnisme, tout citoyen est peintre. Il s'agit de cribler avec des tons dissociés une toile qui ne réprésente rien ou à peu près.

Je sais ce que c'est qu'un arbre de telle espèce, mais l'impression que cause cet arbre à X... étant individuelle m'échappe comme tout phénomène idiosyncrasique.

Mise à la portée de tous, ravalée à un barbouillage sans nom, la peinture a perdu son prestige. Chacun en fait ou sent qu'il peut en faire.

Au bout de trente ans, je crois, ce qui est au Luxembourg passe au Louvre : le jour approche où Manet viendra prendre place à côté d'Ingres et de Delacroix ; puis ce sera le tour de Monet. La cathédrale de l'art aura perdu sa majesté et la fumisterie montmartroise recevra de l'administration une sorte de consécration dérisoire.

On méprise communément le peintre de décor. Si on veut s'aventurer parmi les

coulisses, on s'apercevra que l'impressionnisme n'est rien autre que le procédé théâtral avec la perspective en moins et appliqué — ô absurdité! — au tableau de chevalet. Entre ce jugement désintéressé et les amateurs, il y a les millions engagés par la rue Laffitte, et les millions ont toujours raison. L'impression le plus générale d'un visiteur des Salons est qu'il pourrait, sans beaucoup d'effort, en faire autant qu'il en voit.

Ces tableaux sans sujet, ces formes sans rigueur, ces tons sans demi-teintes; cette touche brutale, lourde, qui frappe la toile comme une cible à couleur, légitiment cette opinion.

Le visiteur du Louvre, même devant les toiles de Guérin ou de Girodet, n'éprouve pas cet effet d'un art qui n'est plus un art, à force de simplification.

On a commencé par faire laid: et aussitôt les peintures ont pullulé, car le laid ne demande aucune recherche; il nous entoure et nous suit. On a continué à mal faire; et le pullulement a pris des proportions incroyables: tout le monde s'est senti artiste du jour où la laideur et l'ignorance étaient admises.

La licence de peindre son avoué et de le mal peindre équivaut à une promul-

gation d'égalité devant l'art qui permet tout, et à tous. Or, je vous demande quel plaisir esthétique on trouve à pénétrer une âme d'avoué?

L'œuvre d'art ne se forme pas de n'importe quoi, exécuté n'importe comment: elle n'existe que si un thème d'aspiration générale se trouve réalisé.

La seule aspiration légitime est celle qui nous oriente vers la perfection des formes, ou de l'âme, ou de l'esprit?

On pardonne aux Flamands leur laideur, à cause de l'ingénuité radieuse, et aux Italiens de la Renaissance leur vanité morale à cause de leur plasticité sublime.

Otez l'âme des uns et la forme des autres, et vous serez bien près de définir l'art contemporain.

Ce n'est ni bon, ni beau. Qu'est-ce? Un tâtonnement lamentable à la quête de la nouveauté. Eh! un torse bien modelé, une tête significative, un paysage aussi intéressant qu'un décor de théâtre, ce serait du nouveau.

Quel farceur à pu dire, quel nigaud a pu croire, que l'essence de l'art changeait, parce qu'on adoptait une tonalité plus claire et que les lois séculaires étaient abolies en même temps que l'emploi du

bitume? Le plein air est le cas de toutes les fresques primitives: quant au ton local, on le trouve chez les sauvages les plus divers.

Manet a nettoyé la palette; je le veux bien. Mais Manet ne savait pas mettre les pieds d'un tabouret en perspective et les réformateurs qui sont ignares donnent lieu à des doutes graves sur leur mission.

« Ut poesis, pictura ». Les grands poètes ont exprimé les sentiments les plus généraux et les grands peintres ont représenté également les visions de l'espèce.

Au lieu de s'entraîner à des impressions bizarres et personnelles, les uns et les autres se sont efforcés de manifester l'impression synthétique, c'est-à-dire la plus négatrice des idiosyncrasies. On en voit la preuve dans chaque musée: les chefs-d'œuvre se ressemblent; un air de famille les apparente, des fresques de la Campanie à celles de Delacroix, des marbres d'Olympie et d'Egine à Pradier et à Carpeaux.

Remarquez, je vous prie, que la production des quarante dernières années ne ressemble à rien d'antérieur. Originalité! dira-t-on. Je me méfie un peu de cette grande différence qui sépare mes contemporains de tous les maîtres et les

isole dans des théories qui ne sont que des paradoxes de brasserie. On ne fera croire à personne que la vulgarité soit une philosophie et que, de propos délibéré, l'homme qui pourrait représenter les héros et les saints se consacre aux terrains vagues et aux chemineaux. Nous ne sommes pas si libres de notre activité que nous puissions prendre tantôt les traits de Mercure, tantôt ceux de Sosie : l'histoire ne nous raconte aucune métamorphose semblable, et la vulgarité, depuis Courbet, a toujours été un effet de l'impuissance.

Le réalisme servit d'illustration à la doctrine matérialiste, et rien n'est comique comme d'entendre tel collectionneur défendre les principes d'ordre, de tradition et de morale dans une galerie où le désordre, la démagogie et l'immoralité s'étalent sous la signature des impressionnistes.

Il n'y a plus que des peintres même en sculpture, il n'y a plus que des gens de lettres même en peinture. Ce sont des singes qui ont oublié d'éclairer leur lanterne ; mais le snobisme voit, quand même, la poésie des terrains sans perspective, des intérieurs sans atmosphère et des têtes sans expression.

Le corps humain n'est plus représenté : et pour voir une tête, il faut regarder un portrait ; le paysage, la vue de ville, la vue de plage, travail machinal puéril qui endort, par sa facilité monotone, l'entendement de l'artiste : voilà ce qui déborde les salons, emplit les vitrines et met son néant aux murs.

Otez d'un salon le paysage et le portrait, il ne restera rien : or, un jour viendra où on ôtera des murs privés ou publics les portraits quelconques et à peu près tous les paysages, comme étant de bas ouvrages.

Sauf Vélasquez et Van Dyck, qui n'ont rien peint de composé, les grands portraitistes sont des peintres lyriques, on pourrait dire cycliques. Et ils ne sont grands portraitistes que par le style et l'exécution.

Les études insuffisantes, l'enseignement fantastique de la rue Bonaparte, le mauvais exemple des Montmartrois ont acclimaté un procédé de paresseux qui ne saurait s'appliquer aux beaux objets.

Que la bassesse du sujet ait avili l'exécution ou que la vileté d'exécution oblige nos peintres à ne toucher qu'aux bas sujets, il est évident que la main n'est pas plus habile aujourd'hui que la pen-

sée n'est inspirée, et que la nullité sentimentale accompagne la veulerie du métier.

On a toujours le style de son sujet, et, quand un sujet ne comporte aucun style, cela devient de la nullité.

La reproduction d'une réalité ennuyeuse peut-elle nous intéresser? Nous arrêterons-nous à contempler l'image d'un objet que nous dédaignons journellement? Ce point lourd de conséquences a été mal étudié jusqu'ici.

L'œuvre d'art ne s'adresse pas au jugement, mais à l'imagination. Wagner se moquait des suffrages pédants et eût embrassé l'auditeur seulement ému. L'artiste qui se propose le suffrage de ses pairs n'est vraiment qu'un apprenti. Une œuvre se dit admirable quand on oublie son exécution pour jouir de sa signification. Les concours sont des circonstances rares et d'intérêt plutôt matériel, et les œuvres faites à leur occasion ne marquent pas parmi les très notables. Que cherchons-nous dans un tableau? Le peintre? Non! La peinture? Non encore. Nous nous cherchons nous-mêmes et quand nous sommes émus de l'esprit ou du cœur, nous nous trouvons, et l'œuvre a vraiment accompli sa mission.

Pourquoi les artistes ont-ils ravalé leur ouvrage, au lieu de lui conserver sa dignité et son caractère presque sacré?

Il ne s'est agi d'imiter la nature que sous la plume des professeurs incompétents. Je consens qu'on imite Mme Weber, Mme Caron, Mounet-Sully, Albert Lambert. Ces artistes donnent souvent des chefs-d'œuvre momentanés. Rien dans l'art contemporain n'approche des rythmes corporels de ces beaux acteurs. Ils réalisent ce que les peintres et les sculpteurs ignorent: la beauté pathétique, la beauté en mouvement. Pourquoi aucun homme du dessin ne peut-il retrouver sur le papier ou la toile les gestes de ces tragédiens? Comment ces tragédiens sont-ils les seuls artistes recherchant et manifestant la beauté?

Le matérialisme dont le réalisme et l'impressionnisme représentent les modes figuratifs, a causé tout le mal. Inconsciemment, l'élève s'est habitué à ne considérer que la matière de son art; il a fini par s'hypnotiser sur la vessie du plomb, et la couleur l'a immobilisé comme fait la ligne blanche tracée devant un coq.

Beaucoup se figurent que l'idéalisme réside dans la vignette du papier timbré et confondent la tradition avec le poncif.

L'individualisme a pour forme collective l'anarchie, dernier terme de l'émancipation. « Il n'y a pas de règle plus haute que la personnalité. » La personnalité de qui ? Prospero et Ariel, Sycorax et Caliban sont autant de personnes. Une certaine théologie déclare les âmes égales entre elles, et une certaine politique les citoyens égaux. Les artistes auraient grand tort de ne pas adopter une formule qui abolit la hiérarchie, au profit du plus grand nombre et affecte des airs de charité comme la fête de l'Etre suprême ressemble aux Eleusinies.

« Il n'y a pas d'art mineur », voilà la théorie actuelle, inspirée de la Déclaration des droits de l'homme ! L'excellent relieur, le parfait encadreur, valent l'écrivain et le peintre.

Nous étions quelques-uns à nous figurer que le plus grand des artistes avait été l'architecte. M. le rapporteur s'écrie : « C'était vrai dans l'ancienne esthétique, mais nous avons changé tout cela. » Fort bien ! Il suffit d'avertir que le cœur est à droite ; on se le tiendra pour dit. Il n'y a donc plus de hiérarchie, même entre les artistes. Polydore de Carravage, qui a peint les soubassements des Chambres, égale Raphaël ! Un prochain rapporteur sorti

des rangs législatifs dira l'an prochain qu'il y a pas d'« artiste mineur ». Quelle assertion consolante, le bras dessus bras dessous de la croûte et du chef-d'œuvre.

L'art public, municipal ou national ; l'art du monument et de la rue offrent bien d'autres sujets de lamentations. On salit les places, les squares, les ronds-points, de choses innomables.

Les nouvelles statues de Paris sont telles, que le peuple qui les supporte compromet son goût et admettra bientôt les pires insanités. Il ne s'agit pas d'une statue ou de quelques-unes ; mais de toutes les récentes ; et leur degré d'infériorité se trouve par leur date : la dernière peut être tenue pour la pire.

Celui qui attribuerait toute cette ronde bosse à un mouvement admiratif, à un enthousiasme inconsidéré souvent, mais louable, serait bien ingénu. La politique seule érige ces prétendus monuments, ces commandes représentent des intérêts électoraux et cela se décide pour les mêmes raisons que les rubans et les bureaux de tabac. Il y a bien des gens matériellement désintéressés qui se contentent de vice-présider un comité et de discourir à l'inauguration, pour prix de leur zèle.

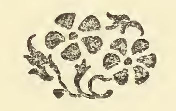
Le Français, qui a été un grand sculp-

teur au temps ogival et qui resta un bon sculpteur jusqu'au milieu du siècle dernier, semble avoir perdu toute notion de cet art, surtout toute notion critique. Sinon, il ne supporterait pas la stupidité du grand palais des Beaux-Arts, ni les iconiques caricaturaux qui deviennent aussi fréquents que les réverbères.

La politique, la politique seule forme les comités, les jurys, choisit l'artiste, admet l'esquisse.

Répétons le « leit motiv » actuel : « Il n'y a de règle plus haute que la personnalité. »

Seulement, il y a des personnalités héroïques ou basses : il y a des Thersite comme des Achille ; des Apémantus comme des Timon ; et les Thersite et les Apomantus l'emportent en nombre, en audace ; demain ils l'emporteront dans l'admiration des peuples : la notion du Beau aura disparu.



Tulle — Imprimerie Crauffon





